
CELEHIS–Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas.
Año 24 – Nro. 30 – Mar del Plata, ARGENTINA, 2015; 3-18

Emilio Armaza: la representación de los rituales amatorios rurales en el vanguardismo literario andino

Mauro Mamani Macedo*
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Resumen

El eros andino es un tópico central en la poesía vanguardista andina. En la obra poética de Emilio Armaza se representa el impulso sexual a través de la fertilidad y sensualidad de la naturaleza que se conjuga con el erotismo de los hombres y mujeres del campo. Para demostrar esta hipótesis interpretativa, analizamos los poemas del libro *Falo*, que tiene como tópico central la sensualidad andina donde la naturaleza no es un escenario en el que se realiza el amor, sino que participa en forma intensa en el encuentro amatorio, lo que revela una naturaleza sexuada que se proyecta sobre los hombres y de estos hacia aquella, todo esto en diálogo con la cosmovisión andina, específicamente en los tópicos de siembra, procreación y germinación cultural de la vida, simbolizadas a través de la fertilidad poética.

Palabras clave

Eros andino - vanguardismo andino - cosmovisión andina - Orkopata - literatura andina

Emilio Armaza: Representations of Rural Amatory Rituals in Andean Literary Avant-Garde.

Abstract

The Andean eros is a central topic in the Andean avant-garde poetry. In the poetry of Emilio Armaza sex drive is represented by fertility and sensuality of nature is combined with the eroticism of men and women in the field. To demonstrate this interpretative hypothesis, we analyzed the poems of the book *Phallus*, whose central topic Andean sensuality where nature is not a scenario in which love is made, but intensely involved in the amatory encounter, revealing a sexual nature that is projected onto these men and to

that , all in dialogue with the Andean world , specifically in topical planting, germination procreation and cultural life, symbolized by the poetic fertility.

Key words

Andean eros - Andean avant gard - Andean world - Orkopata - Andean literature

1. La naturaleza sensual y los animales apasionados en *Falo*

Uno de los máximos representantes del erotismo telúrico de la poesía peruana es Emilio Armaza con su poemario *Falo* (1926), donde se percibe un sustrato andino al momento de tratar el discurso poético erótico. Allí se encuentran distintas oposiciones significativas: los surcos sobre la tierra que simbolizan la fertilidad femenina que se oponen a los picachos, que son los cerros, las cumbres, los *apus*, que es lo masculino y macho. Ello revela un tratamiento sexuado del tema erótico andino donde las pasiones humanas son expresadas con los componentes de la naturaleza, como las plantas, los ríos, los cerros, los animales, la tierra; además, ellos participan activamente en los encuentros pasionales, lo que estimula un apareamiento y unión que fortalece al ser, porque en el universo andino “para que un individuo logre sus plenos derechos y reconocimiento social debe formar parte de una pareja (y luego ser padre o madre), un individuo sin compañera o compañero conocido y sin hijos es considerado desvalido y un ser incompleto” (Ortiz Rescaniere: 12). Por ello es importante la unión, vivir en *yanantin* (en pareja), que es una forma de correspondencia con la religiosidad andina; en ese sentido, es mal visto andar solo (*wakcha*), por ello siempre se busca su par en la vida tal como existe en la naturaleza. Esta unión confirma la idea colectiva y reciprocidad que niega la forma de vivir en individualidad, ya que en la cosmovisión debemos vivir en *ayni*; es decir, todos necesitamos de todos para ser. Asimilar el emparejamiento como intensidades de correspondencia es vivir en *allin kawsay* (buen vivir); entonces, el encuentro sexual no es solo un impulso instintivo y biológico, un simple deseo, sino involucra, en el acto sexual, los diversos componentes culturales que se concretizan en la entrega misma y en el fruto de ella: la nueva vida que no niega lo anterior, sino que se convierte en resultado dinámico.

Esta entrega es explicada por el “*tinku* sexual”, que es “la unión de contrarios o *tinku* entre lo femenino/abajo y lo masculino/arriba se produce en lugares y circunstancias liminales, permitiendo así reproducir lo existente y ordenar el futuro” (Sánchez Garrafa: 266), porque este encuentro de los contrarios y complementarios en la naturaleza y en los hombres perenniza los linajes y hace que lo existente no muera; por ello, una vía de la inmortalización de las comunidades es el engendramiento: concebir para seguir vivo, asegurando la continuidad de la cultura.

En el poemario *Falo*, los elementos paratextuales actúan como claves interpretativas. Así, el título nos adelanta que los poemas están asociados a la sensualidad, al sexo, pero no burdos o explícitos; pues, si bien el título resulta explícito, en el poemario no se hallará tal cosa, por el contrario todo ello será sugerente, discurso erótico deslizado a través de metáforas de la naturaleza, que apuesta por un mundo fértil, en reproducción constante. De allí que “falo” no solo se vincula a lo humano, sino que se extiende a la naturaleza como una potencia viril, donde todo debe estar en engendramiento y germinación. Así, la poesía misma es fecunda porque funde en las entrañas de su escritura formas distantes, creando una *fertilidad poética* en la configuración expresiva.

Falo también debe ser visto como centralidad del sujeto masculino que recorre la extensión de la pampa-página o de la pampa-campo-libro, porque el poemario puede representar un campo, una pampa, una inmensa naturaleza por donde el hombre fálico despliega sus conquistas y sus derrotas, que son narrativas y logran advertirse en los poemas: amores plenamente realizados, amores aplazados pero nunca olvidados, amores que tienen la vocación de engendrar y perpetuar. Así, este indio -sujeto instalado en la topografía del libro- es un amante de la “india esbelta” o de la naturaleza.

El “falo” como elemento simbólico también está presente no solamente asociado al “indio fornido”, sino también a las protuberancias que brotan y se vuelven erguidas sobre la superficie de la tierra (como los picachos) o sobre el surco vaginal donde se convierte en “alma de picachos”. Esta imagen no es otra que la ruptura de la tierra desde adentro como producto de la concepción que rompe la tierra para aparecer en la vida. El surco es una tierra blanda y abierta dispuesta a recibir la semilla y hacerla germinar con sus abonos, sus jugos nutricios. Aquí la palabra “surco” está asociada a la fecundidad, que es una hendidura sobre la tierra, que conformaría el sexo fecundable de la pampa. Esta actitud de asociar la naturaleza con el cuerpo humano puede observarse en varias instancias; por ejemplo, una de las partes del libro se titula “Hembra en el Olimpo”, donde la palabra “hembra” calificaría a lo femenino en los animales, pero trasladado a la mujer llena de naturaleza, invadida por ella o confundida con ella. Este mecanismo vuelve más vasto cualquier acto porque está cargado por la inmensidad del contexto. Además, el discurso poético sugiere el ánimo de fusionar intensamente a la mujer femenina y deseada con la naturaleza que también guarda, exhibe y provoca, con sus protuberancias y planicies, el encuentro pasional engendrador y germinante de la vida. Esta confluencia entre lo humano y lo natural posibilita intensificar la sensualidad y el eros en ambos. La naturaleza se humaniza pasionalmente y la dimensión humana se excede por la abundancia de su deseo, siendo la naturaleza el mejor ejemplo de la extensión, del tremendismo, expresando su pasión fecunda de sembrar y cosechar para que la abundancia muestre su enorme poder vital. Esta idea es parte del pensamiento rural andino; por

ejemplo, en el ritual de la cosecha, se arrastra a la muchacha hermosa, plena de vida, sobre los surcos de papas que mantienen abrigados a los frutos para que, cuando se escarbe, se encuentre una cosecha abundante, ya que la muchacha -la *pasña*, la *imilla*, la *tawaku*- transmite su fertilidad a la madre tierra.

El poemario *Falo* está conformado por cuatro grandes poemas; los cuales, internamente, se puede dividir en fragmentos que cobran plena autonomía. Estos poemas son: “Panteísmo”, “El himno del Granuja”, “Hembra en el Olimpo” y “Kolli”. Para evitar confusiones, los llamaremos “partes del libro”.

De los varios temas que existen en el libro -como la soledad, la partida, la miseria, la nostalgia-, estudiaremos el tema más resaltante: eros andino, que se concentra en las partes “Panteísmo” y “Hembra en el Olimpo”; no obstante, en las otras partes también está presente el tema erótico, pero de manera más tímida.

La primera parte del libro es “Panteísmo”. El diccionario de la RAE menciona que “panteísmo” es un sistema de creencia según el cual la totalidad del universo es el único Dios; es decir, que la naturaleza es toda una deidad o que está llena de dioses. Esto, en el mundo, se configura por la presencia de una religiosidad donde está presente la naturaleza viva, en *kawsay*; en ese sentido, la piedra, el río, el árbol tienen vida y algunos de ellos adquieren dimensión divina, como los cerros que son *apus* o espíritus protectores de la comunidad. Esta parte de “Panteísmo” puede ser entendida como un solo poema con cuatro fragmentos. Además, todo el poema puede ser leído como un fresco donde se presenta todo el paisaje andino ferviente, expresado no en un sentido exótico sino como bullente germinación de vida.

En el primer fragmento, los actores son el sol y la tierra, entre los que se desarrolla un ritual de adoración. El sol está representado como un “intenso resplandor” y la tierra como una “energía”. En la cosmovisión andina, el sol es la deidad masculina y la luna es femenina; en cuyo caso hay una oposición jerárquica dentro de las divinidades andinas. Además, la tierra ocupa la posición de una deidad generosa que da vida, capacidad de parir que muestra el enorme poder de generar hijos; por ello es que la tierra está preñada, lo que demuestra su gran fertilidad expresada como una energía contenida que desborda cuando pare.

Entre la tierra y el sol se desarrolla un diálogo donde no hay palabra; sino acciones, posturas, concesiones, reconocimientos. El escenario temporal es el crepúsculo, momento que antecede al nacimiento del sol o a la muerte de él. Es en este instante en que se producen los resplandores, las emanaciones de luz, las iluminaciones. Toda esta luz que es desplegada por el sol es vista por el poeta como una reverencia a la tierra; pero esta no tiene resplandor, sino energía: una especie de luz interior, bullente, hirviente, en intensa germinación. Ante ella, el sol se pone de rodillas y la adora: el padre Sol, el dios Inti, idolatrando a la madre tierra, a la Pachamama.

Este primer poema está escrito en mayúsculas, recurso vanguardista asociado a la intensificación de lo que se quiere enunciar. En él, se escribe

para dar cuenta de la presencia jerárquica de dos divinidades: la tierra y el sol, solo que en este caso se invierten las jerarquías porque el sol baja del *Hanan pacha* (el mundo de arriba), donde mora junto con la luna y las estrellas, al *Kay pacha* (mundo de acá), donde se encuentran los hombres, las plantas, los animales, pero también los *Apus* y sobre todo la madre tierra. A ese espacio baja el sol solo para adorar a la tierra y reconocer su fertilidad; por ello se pone de rodillas, como actor ritual del reconocimiento a la Pachamama.

En la estructura de toda esta parte, que comprende “Panteísmo”, son las divinidades las que abren todo el paisaje andino, que se convierte en un escenario actuante en el poemario, ya que estas fuerzas pasan a los hombres y animales. Primero, el sol y la tierra: la luz hiperbolizada, una energía que estalla o desborda, porque muestra la claridad y la nobleza de la fuente (sol) y la otra, la tremenda fertilidad de la tierra o la gestación misma, que es una fuerza contenida que se libera con la parición/aparición; no por nada parir es dar a luz -es decir, estallar la energía contenida-, porque en el nacimiento de la planta, esta abre la tierra desde el interior, como también en la cosecha de las raíces que alimentan (como la papa), que internamente crecen y luego asoman sobre la superficie. En efecto, en el libro ellos muestran la inmensidad de la pampa-naturaleza-germinante, porque ella dará vida a todos los seres que habitan el poemario, “pampa que desdoblas tus mapas/con el paralelo de tus río” (Armaza, *Panteísmo*: 5), la extendida naturaleza a la que el sol adora por su incansablemente reproducción. Por ello, la tierra es vista como abuela y joven, por la antigüedad y sabiduría y por la fuerza y potencia para parir.

En el segundo poema, hay un intenso erotismo con los elementos de la naturaleza que se asocian a los deseos del hombre. En el poema existe deseo manifiesto. Así, la presencia femenina está asociada a “naturaleza de primavera”, a “surco”, a “río de febrero” y a “entrañas”. La mujer, representada por naturaleza primaveral, nos da un elemento temporal que califica a la mujer como joven, porque la primavera está asociada a la juventud, a la plenitud de la vida, a la intensidad de la belleza, que sería la mujer andina joven (la *imilla*, la *tawaku*, la *pasña*); y el surco, a la parte sexual de la tierra y vinculada a la vagina de la mujer, allí donde el hombre pone la semilla sobre el surco en la tierra y germina, o ponen la semilla (semen) en la vagina y concibe. Por ello, se homologa el sentido agrario con la biología humana; es decir, sembrar en el sentido de engendrar.

En ese estado es que el hablante lírico, encarnando la voz masculina, le pide a su amada interlocutora: “date a mi fuego”, “fúndeme en tus entrañas” y le promete: “Seré alma de picacho y vibraré en el surco”. En este último verso, está presente lo fálico, lo masculino, con el picacho, que es una prominencia, como aguja incrustada en el cielo: ser esa energía que mueve esa inmensidad. Es él quien está viviendo un estado eufórico. Por ello, formula la invitación de darse a su fuego, entendido como un ardor que

excita las pasiones humanas (como el amor); en ese sentido, el fuego puede simbolizar la libido y el deseo, invitación a su mundo ardiente. Pero, así como quiere que ingrese a su mundo de fuego y allí se pierda, también pide ingresar al universo interior de ella -decimos “ella” por la configuración femenina-, ingresar en el sentido de penetrar en su interior, en sus entrañas, que también estarían en ardor. De allí la presencia del verbo “fundir”, que implica derretir y licuar cuerpos sólidos y convertirlos en uno. En ese sentido, él es fuego y ella también. En esa vehemencia pasional, se produce la desintegración para reintegrarse, que simbolizaría el acto de concepción plena: desprenderse de una parte para continuar la vida; pero no como una gemación, como una reproducción asexual, sino como desprendiendo con encuentro, con empalme reproductor.

El surco es la hendidura compuesta de tierra mullida y fértil que recibe la semilla: allí es donde se concibe. Por ello, el alma del picacho flamea, vibra porque triunfa la vida. El hablante lírico convoca a la fuerza de la naturaleza. El picacho es el *Apu*, el cerro, la montaña, el macho; en estricto sentido, el picacho es el pico más elevado de cerro o montaña. Pero lo que convoca no es la parte física, que ya simbolizaría la relación fálica, sino la parte espiritual, la energía que está allí, la fuerza interior. Es ello lo que encarnaría el sexo del hombre, falo que vibrará en la hendidura vaginal de la mujer primaveral; es el ímpetu y la intensidad del movimiento al momento de la entrega, que configura el mundo vastísimo de la creación de la nueva vida.

La mujer-naturaleza está plena de energía porque es también “río de febrero”. Febrero es un mes de lluvias, que hacen que la tierra se humedezca y pueda geminar la semilla. Pero las lluvias de febrero en el ande puneño, que es donde se contextualiza el poema, hacen que los ríos sean intensos; por ello, un río en febrero es un río de intensidad, de locura, que arrastra todo, que rompe límites, que desborda cauces. Febrero es un mes de *lujuria*, fiesta de carnaval, de engendramiento, que en la letra de los carnavales dice: “Carnavales que nos traerán a los nueve meses guagua que criar”. Es este río pasional el que vive en el cuerpo de la mujer. Incluso, en el poema no vive sino *es*, porque el río de febrero muestra el desborde cultural, el exceso, e individualmente es la trasgresión de lo prohibido por la fuerza emocional que se vive, es la entrega, la ruptura de toda norma para perderse en la intensidad de la creación.

Entonces, la mujer calificada con elementos de la naturaleza es primavera, flor, juventud, belleza; pero también es febrero, río, intensidad, locura, pasión. Todo esto hace que se configure un cuerpo joven y pasional en la mujer, pero extraído y configurado con los elementos de la naturaleza. El cuerpo masculino también es fuego, vibración, vida en estallido. Por ello, cuando se juntan, enuncia el hablante lírico que: “tu río de febrero y mi cuerpo se estremecen de vida”. Esto establece la entrega, la fusión de los dos cuerpos que tienen fuego y vibran, que engendran y procrean, y ello es un acto que abarca a los componentes de la naturaleza; todo esto para comprometer el mundo vital que se vive, donde la naturaleza no es un

espacio inerte, frío, indiferente, sino bullente, vida con vocación y concretización reproductiva.

Si en el anterior poema aparecían en forma velada o simbolizada las presencias masculinas y femeninas de los andes con los elementos de la naturaleza, o a través de ella se expresan sus pasiones, en el tercer poema los actores humanos se hacen evidentes. Hay dos grandes actores: el “indio fornido” y la “india esbelta”. Para él, fuerza; para ella, belleza. Ambos templando su poder. El poeta nuevamente utiliza la naturaleza para calificar a los dos sujetos. La “india esbelta” es “gleba fecunda/ancho río curvo”; mientras que el “indio fornido” es un domador de potros, un vencedor de la tierra. El poeta hace un hermoso juego de tonalidades; así, cuando presenta a la “india esbelta”, enuncia que “el viento conmueve las rocas”. Aquí los elementos más pétreos o duros se ven sensibilizados por el viento de la “india esbelta”, que es su voz o simplemente su presencia: es la suavidad la que dinamiza la dureza, porque la altera, la perturba, la inquieta. Para el caso de la presencia masculina, tenemos que se le asocia con los potros que piafan, que alzan las patas y las dejan caer con fuerza sobre la tierra. Aquí es la fuerza del animal la que sirve para caracterizar el estado de ánimo del indio, tal como analiza en otro contexto, pero dentro del universo andino, Luis Millones y Mary Pratt (1989) en las imágenes del amor brujo de los andes donde los animales contribuyen con su apareamiento libre en el campo con el ritual del enamoramiento de los pastores andinos; del mismo modo está representado en las canciones de ganado y pastoreo compiladas por Sergio Quijada (1957). Asimismo, en el poema el indio no solo tiene que domar al caballo exterior, sino al caballo interior inquietado por la presencia femenina seductora y subyugante. Entonces, mientras la india conmueve (viento-suavidad) hasta a las rocas (dureza, roca-indio-picacho), el indio doma potros, lo que simboliza la fuerza salvaje; además, vence a la tierra -es decir, doma y domina la tierra feraz-, que se situaría en el sentido de tierra-mujer. En el lenguaje del campo, amansar es domar y se doma los animales y la tierra, las tierras vírgenes-salvajes donde nunca se sembró; entonces, el indio prepara su fertilidad para hacerla producir. De la misma forma se usa en el lenguaje cotidiano: amansar a la yegua que, vinculada a la mujer, sería enamorarla y luego hacerla producir. Ello es muy común en el lenguaje sexista y sensual, en el mundo rural, donde se muestra respeto por el animal y por el hombre: no hay ninguna animalización o degradación como yegua, sino reconocer su poder sensual, fuerte y chúcaro en la mujer, dentro de un discurso entre pícaro e insinuante.

El hablante lírico deja en claro el deseo manifiesto del indio con relación a la “india esbelta”; así: “Los ojos del fuerte vencedor de la tierra/palpitan en las curvas de la moza”; “en carne morena palpitan los besos del indio”. Es la mirada plena de sensibilidad que se prende de la parte sensual de la mujer: las protuberancias, como las caderas y los pechos, que representarían las partes curvas de la moza; además, el palpito está asociado al corazón, a lo sensible, pero también a la agitación, el afecto y la

pasión. Toda esta fuerza hirviente se concentra en los ojos del indio vencedor, pero estos ya no están en su cuerpo, sino en el cuerpo de la moza, donde queman en palpito vital. El tacto es otro de los sentidos que contribuye con la sensualidad, con la vehemente ternura, porque los besos están palpitantes en la piel morena.

Al final del poema, hacen su aparición la tierra y el sol: la tierra que es lamida por el río, humedecida por él, mientras que el sol se incrusta. Nuevamente el acto de entrega entre el sol y la tierra, el acto de la fecundación; de allí la presencia del verbo “incrustar” (que es penetrar) y el río, que en este caso asume roles masculinos, porque lamer convoca al sustantivo “lengua”. En ese sentido, es la lengua del río la que lame la tierra, la que la humedece. Todo ello intensifica la representación de los deseos del “indio fornido” (sol, río, caballo, roca, picacho), que puede incrustar, lamer, piafar, conmovirse, y la “india esbelta” (tierra, viento, cerco, surco), que puede abonar la vida porque, en el lenguaje agrario, abonar es volver la tierra más fértil, como si la propia tierra desprendiera sustancias nutritivas para intensificar su capacidad fecundable.

Además, este acto de deseo y entrega en su proceso y concretización no se queda en un acto individual, personal o humano; sino que crea un escenario fabuloso. Así, en este paisaje, donde florece el amor, habrá vientos que se estrellan en el monte, toros que se sacuden de invisibles pedradas, cabañas que titilan, manantiales que dan de lactar a los surcos, picachos que se yerguen, ríos que se agigantan. Todo esto crea un escenario y una atmósfera para que el amor se realice, como si todo ello fuera parte de esta entrega mayor y divina. Por ello, “hay un rumor divino en las praderas”, pues se está haciendo el amor, se está haciendo la vida, que es el rumor de la procreación, de la vida que está como movimiento suave de palabras no claras y que luego estará en grito alzado: la nueva vida. Toda la estructura espacial andina está presente. El *Hanan pacha* (mundo de arriba: vientos), el *Kay pacha* (mundo de acá: picachos, ríos, praderas) y el *Uku pacha* (mundo de abajo: manantiales, puquio); en todos ellos está germinando la vida y todos contribuyen a la germinación humana.

Armaza publica un poema en la revista *Chirapu* (1928) con el mismo título de esta sección: “Panteísmo”. Allí hay una poetización de la naturaleza en su condición de madre:

CAMPO

UBRE

mi niñez y los terneros te mamaron

el surco y yo nos regamos de tu agua

Enuncia que la naturaleza imparte la vida, tanto al hombre tierno como al animal tierno, al niño y al ternero. La tierra da agua para las plantas y para el hombre. En fin, la tierra da vida al hombre, al animal, a la planta. También en este poema se da a conocer la intensidad del amor: “viento

profesor de energía / TEMPESTAD Y RAZA / entonces desciende un alarido”, o más claro: “un día el amor fue pleno / y el secreto nómada de tus ríos era otra fuerza fuerte”. Siempre se marca la intensidad de la tierra como una poderosa fuerza viril, con potencia para gestar vida, amamantar a los hombres (niño), a las plantas (surco). El verbo “amamantar” no utiliza una fuerza humana sino animal; de allí la presencia de ubre, que conforma las tetas de los mamíferos. Por ello es que “pero millones de vientres / beben emoción empapada”, la humedad que permite que la vida germine, la humedad del campo es la felicidad de mundo. A su vez, como puede observarse, todo el mundo está convocado: las plantas, los animales, los hombres, las piedras, los ríos. Precisamente, en el mundo andino el tiempo húmedo es el tiempo de la siembra, un tiempo femenino representado por la mujer, porque es el momento de la abundancia futura; mientras que el tiempo seco es el tiempo de la cosecha y está asociada a lo masculino, al hombre.

Esta idea vinculada al surco, a la tierra y la procreación, también la encontramos en otro poema suyo titulado “La diagonal del hijo” (Armaza, *La Diagonal*: 7), donde se expresa la sensualidad; pero también cómo esta llega a constituirse en una unidad familiar:

SURCO

SURCO

GRAVIDA

la entraña de tu madre borró la SOLEDAD
te sembramos en la cumbre
y el dolor hará el jallmeo de tu espíritu

Nuevamente está presente la idea de sembrar como procrear. Ahora no se da esta entrega en la pampa, sino en la cumbre, en la parte alta del monte, en un *orkopata* que, como ha esclarecido Aymara De Llano, *orko* significa “macho” y “cerro”, y *pata* significa “anden”; es decir, la parte más alta del cerro (*Boletín*: 141). Allí establece una voz paternal que tiene como interlocutor a su hijo, a quien relata la forma y lugar en que fue concebido. La simbolización está representada por la especialización simbólica del picacho, altura hasta la cual llevó al surco o domó la tierra nueva. En ese espacio que es casi imposible de cultivarse, el sujeto poético pudo hacerlo, pudo sembrar; por lo que borra la SOLEDAD.

En la tradición andina, los hombres que viven en la puna, en las partes más altas, o las partes más alejadas como las estancias, bajan en época de fiesta y suelen participar en ella. Allí pueden conseguir mujer, llevársela para que viva con ellos y, de esa forma, desaparecer la soledad. En la tradición oral, hay varios relatos que dan cuenta de esto; por ejemplo, el cóndor y la pastora o el oso enamorado, animales que llegan al pueblo y raptan a las muchachas, llevándoselas a sus cuevas y allí en la altura viven. Estos animales simbolizan a los hombres que viven en las partes más elevadas de la puna. En esa altura, el padre procreó al hijo (engendró,

sembró) para eliminar la soledad. También da cuenta del carácter fértil de la madre-tierra-mujer que está GRAVIDA; es decir, gestando la vida.

Volviendo a *Falo*, la tercera parte del libro es “Hembra en el Olimpo”. Aquí el hablante lírico se dirige en diálogo de invocación a la mujer adánica, a quien él rememora, que no está distante sino aún presente, vive en él. El amor hacia ella es interminable porque atraviesa los tiempos, porque lo amó en una época de total intensidad:

La vida en las manos
anhelos en los pies
mi voz era canto

Esta era la integridad del hombre que en ese tiempo podía fundir sus cuerpos, la vida en las manos, la amada poseída; pero las ganas de partir, la voz embrujante, convertida en encanto del canto: “Mi paso era vida / mi voz era canto / yo traía en los ojos el fuego”. Este es el impulso pasional que vive. Ella también es intensa como él:

Tus ojos trashumantes
tu cabello sombrío
tu voz
CENTROS DEL MUNDO

El centro es la intensidad, la fuerza convergente, la focalización; por ello todo en la mujer tiene esta intensidad, como su cabello, sus ojos, su voz. Entonces, el poeta le dice: “tu mirabas la vida / mi paso era vida”, donde evidencia el afán errante del hombre por los territorios geográficos, pero también por la geografía corporal. Mientras que ella: “Tu silueta llameo en mi fuego”. La silueta es la presencia, la prolongación del cuerpo que, en tanto representación formada de los contornos del cuerpo de ella, irradia fuego. Nuevamente, ambos cuerpos tienen fuego. La silueta de ella (llameó) y su cuerpo son fuego, dos fuegos en convergencia, en suma sinergia; aunque el fuego de él, si bien muestra intensidad desde el nivel semántico, desde una dimensión pragmática muestra extensión, porque el fuego de ella vibra en el fuego de él. En ese sentido, él tiene extensión e intensidad; pero ambos son unidos por la intensidad del fuego que los habita, pero con distinto grado, porque el cuerpo de ella se extiende a la silueta y esta es capaz de llamear: “NUESTROS CUERPOS ESPERABAN CUANDO NOS ENCONTRABAMOS”. Se puede advertir una necesidad pasional de ambos cuerpos anhelantes unos de otros: los cuerpos se adelantan a los deseos, o los contienen. Qué hay cuando se encuentran sino candela, fundición, ebullición, intensidad. Este amor pasional hace que se desintegren los cuerpos para formar un cuerpo pasional en llamas. Todo arde en el poema, cuerpos ávidos que en lenguas de fuego se consumen pero no para desaparecer, sino para eternizarse uno en el otro. Es esa intensidad la que los convierte en CENTROS DEL MUNDO:

me fundí en tus curvas
me ahogué en tus trajes
me sentí hoguera en tus labios

No solamente el cuerpo es invadido por fuego pasional, sino los trajes, esa segunda piel que protege el cuerpo, también se vuelve piel encendida por la fuerza pasional del cuerpo. Aquí la palabra precisa es “fundir”, desaparecer los cuerpos, borrar los límites que diferencia a uno del otro. Esa consciencia que los hace ser distintos, aquí se borra totalmente. Esto es arrastrado por el amor climático que experimenta el sujeto lírico. Cuerpos masculinos que tienen fuego reprimido y cuerpos femeninos que activan el fuego y que no existen cuando la pasión despliega su poder.

Esta presencia femenina atraviesa todos los tiempos del sujeto, por ello entra en el cuerpo del sujeto, pero también en su temporalidad:

Tus ojos eran espejos del camino
entraste en mi pasado
Tus manos me cierran los ojos
maravillosamente me amas

Mis pasos son ya inútiles
tus labios me aprisionan
entraste en mi esperanza

Este acto de cerrar los ojos -escena instalada en este contexto-, que es un acción que se realiza a los muertos cuando viajan a la eternidad, vuelve tierna la muerte; pero no la muerte que se opone a la vida, sino la muerte que extrema la vida, la pequeña muerte, que presenta a la mujer dominante luego del acto amorio. Todo ello crea el escenario de esa muerte de la que hablan los franceses (*petite mort*) que es el momento del orgasmo y clímax, momento maravilloso donde se anulan todas las dimensiones. No hay tiempo, no hay espacio, no hay sujeto; pero sí hay presencias incandescentes que se accionan, que se disuelven en un acto extremo de obsolescencia. O mejor, que llega a abarcar todo el tiempo como una especie de disolución en el extenso tiempo, porque ella entra en el pasado de él, pero también entra en la esperanza; es decir, invade todo su tiempo pasado y futuro: la esperanza, ya que esta se sitúa en el futuro, en el devenir. Viaja en el pasado y el futuro del sujeto (“Entraste en mi pasado” y “entraste en mi esperanza”), en el ser y en el sobrevenir de la esperanza y de los tiempos. Esta fuerte felicidad también migra a otros sujetos:

Mi Padre está alegre
cuántos hermanos vienen a dar un corazón
para mi corazón
mi madre ha adornado de jacintos mi cuarto

Padre, madre, hermanos, toda la familia se ve involucrada para alimentar el corazón, el cuerpo, para múltiples afectos y formar un gran corazón. Esta es otra de las características que muestra la intensidad del amor; pues para este amor su corazón es insuficiente, necesita de múltiples ternuras para completar su vida amorosa, un amor que desborda la pareja y abarca a la colectividad. Pero este amor ya no está, sin embargo es: “HOY / dínamo de recuerdos”. Si hay un recuerdo vivo, entonces no hay ausencia. La mujer nunca se fue y, como veremos más adelante, nunca se irá porque seguirá siendo un artefacto sensible, generador incesante de imágenes, de vida pasada o por vivir, una fuerza capaz de hacer, un sentimiento con potencia movilizadora. El dínamo es la máquina que transforma la energía mecánica en energía eléctrica, es esta máquina pasional que de lo oscuro del olvido o las sendas de la memoria ensombrecidas hace surgir el recuerdo; es decir, transforma lo oscuro en claro. Ese es el acto del recuerdo y el recuerdo mismo es cargado de energía y éste solo puede vivir en el presente, porque lo que supuestamente no estaba surge con un brillo que pone en funcionamiento el mecanismo amoroso.

Aunque ya no tenga las mismas dimensiones o extensiones que antes; sin embargo habrá intensidades que harán que se mantenga viva:

Ya tu recuerdo no tiene panoramas
pero el detalle
un bisturí muy fino para la autopsia de tu amor

Entonces, frente al panorama (extensidad) está el detalle que, con su filo, con su delgadez, abre la capa nebulosa para que vuelva a brotar el amor-recuerdo-presente. Este intenso amor de ella borrará todo otro amor. Se dice que es el detalle lo que simboliza la potencia desde su dimensión mínima. De allí que revele el poder de lo pequeño frente a lo grande y extenso, lo contraído pero intenso (detalle-bisturí):

Aquí también se quedo una mujer
y yo la hube amado en todas las elipsis
Pero tú no quieres todavía dejar el lecho
y tu sexo llena como los rosales la ventana
para que yo no vea
en que

p l a n o
de mi vida
trazó su línea está mujer

No hay espacio para nadie. El amor de ella terminó floreciendo en toda su vida, no vacío sino colmado; porque, si algo se presenta, lo borra o superpone para que no exista. Un amor que lo abarca con plenitud, porque su cuerpo sexuado no abandona el lecho, siempre ES territorio de las pasiones y vive en él o regresa desde el olvido para marcar su territorio.

Todos los vacíos están saturados (las elipsis, las ventanas), no puede salir ni entrar nada; todo está alcanzado por el gran amor. Su sexo femenino crece como los rosales con lo cárdeno, bello, suave y punzante. Esta voz lírica en un arrebatado pesimista que enuncia o causa añoranza:

Ignoro si un guijarro de mi senda
cualquier día
palpitará en tu diástole

Anhela que al menos un breve recuerdo de la vida pasional que vivió quede sembrado en su corazón cuando se dé la partida, cuando la vida se bifurque, porque la palabra “senda” simboliza el destino, el camino, la vida. En ese despliegue indagatorio del tiempo incierto (cualquier día) y en los espacios (senda), estará la piedra pequeña incrustada en la memoria del corazón, porque es un pedazo de su vida. Pero un día también tiene que partir:

este dulzor de madrugada
s e t i e n e q u
e [i r

Pero un día también al pitazo de un barco
p o r l a s e
n [d a

s i n

s e n d
a

Tiene que partir surcando el mar porque no hay senda ni camino, no hay vida arreglada de antemano, ni destino. Todo se tiene que construir abriendo su propia senda-vida. Para consuelo del poeta que parte, lleva en su corazón un dínamo para sus pasos: el amor, el recuerdo que se actualiza sin cesar en su andar.

Aunque a veces todo este mundo de engendramiento y fertilidad corre el peligro de desintegrarse, a través de autosatisfacciones inútiles, individualistas, que niegan el carácter colectivo y solidario del mundo andino. La vida es tal por la gloria de la carne, porque en ella está concentrada la reproducción, la vida que brota de las entrañas de la tierra en forma de agua, que representa la leche materna que conduce la vida. Así, la carne es victoriosa cuando tiene a quien amamantar y ello da sentido a la vida; de lo contrario, se pierde la carne misma, que se desintegra sin

trasladar su sustancia, por ello está metaforizada en los caminos del desvarío. Esta imagen peligrosa está graficada en el verso extendido para transmitir la tremenda sensación de extravío, un camino sin habitante o con él, pero sin destino. Esa sería la presencia de la carne sola, de la individualidad, que niega la colectividad andina:

para que esa carne gloriosamente humana
busque los manantiales de la vida
p e r d i d o e n l o s c a m i n o s
como si se hubieran masturbado los surcos de la tierra

Se pierde el sentido de la vida, tal como advierte, Bosshard: “Lo amenazante de la situación descrita consiste en que la masturbación como mero goce o *jouissance*, apartada de la función reproductora de la sexualidad, pone en peligro el funcionamiento del orden simbólico y el equilibrio de la naturaleza” (*La Territorialización*: 138). Qué es la masturbación de la naturaleza sino la satisfacción sin engendramiento, sin reproducción, y que asoma amenazante una cultura privativa; por ello debe existir siempre una entrega total a la naturaleza, darse a sus entrañas, lo que implica entregarse a su mundo, respetar sus principios, reconocer a sus dioses, asumir su identidad de indio, y esto representado a través del acto vital del engendramiento, no en el egoísmo individualista de la autosatisfacción, sino en la pasión colectiva, en la solidaridad amorosa que muestra una continuidad entre la naturaleza y el hombre, ese evento colectivo de la creación, no en el simple acto sexual, sino en la vastedad que produce y reproduce: la nueva vida, engendrando y regenerando la formas vinculantes del mundo andino.

En el poemario *Falo*, la voz poética tiene dos grandes musas: la mujer y la naturaleza. En su representación, una se confunde con la otra. Así, ama a una a través de la otra, porque amando a la mujer está amando a la naturaleza, porque amando a la naturaleza está amando a la mujer. Tal es así que los elementos de la naturaleza (como el surco, la gleba fecunda, la tierra húmeda, los ríos curvos) sirven para caracterizar y calificar a la mujer; de la misma forma, las características de la mujer son otorgadas a la naturaleza. Todo ello para sostener la enorme vitalidad de la naturaleza. En ese sentido, el erotismo telúrico sirve para expresar el poder generador de la cultura andina, que se sustenta en una naturaleza en pleno *kawsay*, no solo reproducción sino reproducción con placer. Este proceso de fusión se puede ver con mayor claridad en el poema “La kantuta”, donde la flor andina se vuelve mujer deseada; pero ello será motivo de otra indagación sobre la simbolización de las flores andinas.

En concreto, la poesía de Emilio Armaza se vuelve compleja en el intento de representar al hombre del ande en su totalidad, como amante pasional, como territorio del dolor; esto en diálogo permanente con sus escenarios vivos, como el campo y la naturaleza. Las líneas dominantes de su poesía son el eros andino y la nostalgia, el dolor y desastre en el que vive

el hombre del ande. También es un libro hecho de adioses y retornos, de dolores y alegrías, de pájaros anunciadores y de perros fieles. Aunque a veces parece que la esperanza ha sido vencida; sin embargo, encuentra otros pretextos para que la savia, el agua, siga esparciendo vida. Por ello, el llamado central del libro es una especie de *hallu-grito*, un grito viril (Churata, *El pez*: 550) que convoca a engendrar-sembrar nuestra cultura andina para que no muera. Todo esto hace valiosa la poesía de Armaza, que nos invita al festín de sus sentidos.

***Mauro Mamani Macedo.** Doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana, profesor del doctorado en Literatura de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, profesor visitante de la Universidad Nacional Autónoma de México y de la Universidade Federal de Minas Gerais de Brasil. Ha dictado conferencias internacionales en Colombia, Chile y México. Ha publicado los siguientes libros de crítica literaria: *Poéticas andinas* (2009); *José María Arguedas. Urpi, fieru, quri, sonqoyky* (2011) y *Quechumara. Proyecto estético ideológico de Gamaliel Churata* (2012). Ha coeditado los siguientes libros: *Manuel Scorza. Homenaje y recuerdos* (2008); *Tomás Escajadillo. Aportes a la crítica y a los estudios literarios* (2011); y *Soi Indio. Estudios sobre la poesía de Efraín Miranda* (2011). Es codirector de la revista *Contextos. Revista crítica de literatura*. Es miembro del Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains, Université de Paris-Sorbonne Paris IV y del Instituto de Investigaciones Humanísticas de la UNMSM. Miembro de la cátedra internacional José Revueltas de la Universidad de Guanajuato. Obtuvo premio Copé de Oro (premio internacional de ensayo 2010), con un estudio sobre la poesía de José María Arguedas. Premio al Mérito Científico 2013.

Bibliografía

- Armaza, Emilio. *Falo*. Puno: Tipografía comercial, 1926.
Armaza, Emilio. "Panteísmo". *Chirapu* 5, enero, (1928): s/n.
Armaza, Emilio. "La diagonal del hijo". *Chirapu* 7, febrero, (1928): s/n.
Armaza, Emilio. "La kantuta". *Poesía indigenista*. Ant. Manuel Suarez-Miraval. Lima: Minerva. 1959. 129.
Armaza, Emilio. "Panindigenismo de Churata". *Antología y valoración*. Gamaliel Churata. Lima: Minerva. 1971. 471-475.
Bosshard, Marco Thomas. *La territorialización de lo humano. Una teoría de las vanguardias*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2013.
Churata, Gamaliel. *El pez de oro*. La Paz: Canata, 1957.
De Llano, Aymar. "Boletín Titikaka. Vanguardismo a 3800 metros de altura". *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 16(18), (2007): 139-151.
Mamani Macedo, Mauro. *Quechumara. Proyecto estético-ideológico de Gamaliel Churata*. Lima: Universidad de Ciencias y Humanidades, 2012.
Millones, Luis y Mary Pratt. *Amor brujo. Imagen y cultura del amor en los Andes*. Lima: IEP, 1989.

Ortiz Rescaniere, Alejandro. *La pareja y el mito. Estudio sobre la concepción de la persona y la pareja en los Andes*. Lima: PUCP, 1993.

Quijada Jara, Sergio. *Canciones del ganado y pastoreo. 200 cantos quechuas-español*. Lima: Villanueva, 1957.

Sánchez Garrafa, Rodolfo. *Apus de los cuatro suyus. Construcción del mundo en los ciclos mitológicos de las deidades montaña*. Lima: IEP/CBC, 2014.